

**Técnica de agrupación de compases de Hans Swarovsky
y otros recursos de análisis aplicados
al primer y cuarto movimiento de la Sinfonía 1 op.68 de
Johannes Brahms**

Un estudio de caso¹

Tatiana Marcela Pérez Hernández²

Resumen

El propósito de este artículo es explicar y aplicar el uso del análisis de agrupación de compases desarrollado por Hans Swarovsky, además de complementarlo con los análisis utilizados comúnmente por los directores de orquesta sinfónica para estudiar, comprender y memorizar las obras del repertorio universal. Estos recursos serán aplicados al primer y cuarto movimiento de la primera sinfonía op. 68 de Johannes Brahms. Además, se brindará sugerencias de metodología de ensayo y recomendaciones gestuales para cada movimiento.

Palabras claves

Análisis, Hans Swarovsky, grupos de compases, Johannes Brahms, sinfonía, director de orquesta, ensayo.

Abstract

The purpose of this article is to explain and apply the use of compass group analysis developed by Hans Swarovsky, in addition to complementing it with the analyzes

¹ Artículo académico para optar al título de Magíster en la Maestría en Música Universidad Eafit, Mayo 2020. Asesor: Fernando Gil Araque, Ph.D.

² Tatiana Pérez Hernández es Magister en música en la línea de dirección orquestal

commonly used by symphony orchestra conductors to study and learn the works of the universal repertoire. These resources will be applied to the first and fourth movements of the first Brahms symphony. In addition, suggestions for rehearsal methodology and gestural recommendations for each movement will be provided.

Key words

Analysis, Hans Swarovsky, groups of bars, Johannes Brahms, symphony, conductor, rehearsal.

INTRODUCCIÓN

El análisis musical ha sido uno de los aspectos a estudiar más importantes en la vida de los músicos, esto se aplica tanto para estudiantes como para profesionales y en particular al director de orquesta. El primer acercamiento a una obra por parte del músico siempre es crucial y encaminará la manera en la que se va a comprender la obra con su respectiva memorización. Surgen entonces las preguntas: ¿de qué manera puede el músico comprender una partitura a mayor profundidad? ¿Qué herramientas debe tener el director de orquesta al abordar una obra nueva? Y una un poco más relacionada con el tema principal de este trabajo, ¿Cómo puede el análisis de grupo de compases sintetizar una partitura?, estas son preguntas que inspiran la creación de este trabajo, teniendo como objetivos el explicar y aplicar la técnica de análisis de grupo de compases complementándolo con análisis formal, estructural y motivico. Teniendo así muchas perspectivas y puntos de vista de la misma obra.

Helena Matheopoulos en su libro “ Los grandes directores de orquesta ” menciona que en una entrevista a Karajan este señalaba que: “ Antes que nada, un director de orquesta debe asegurarse de que es completamente libre, es decir, debe adquirir maestría técnica, en un primer momento a través de estudio de la música, y posteriormente a través de la experiencia ” (Matheopoulos.2007)

Todos los análisis siempre aportarán algo y serán necesarios para entender una obra, pero desde la mitad del siglo XX, para el campo de la dirección orquestal se ha añadido un tipo de análisis más, el cual es el Análisis de agrupación de compases

desarrollado por Hans Swarovsky en la Universidad de Viena. Este tipo de análisis, complementado con los ya mencionados, le brinda al director una visión más amplia de la obra que decida abordar.

Aunque esta técnica de análisis ya tiene más de 70 años y todos los descendientes directos de la Escuela de dirección de Viena la usan, no hay mucha profundización sobre ella en textos en español, el escrito más importante que existe es la traducción que hizo Miguel Ángel Gómez Martínez titulado “En defensa de la obra”. Este autor al referirse a los grupos de compases señala que:

“Los grupos de compases son células dentro de las partes formales y no significan siempre lo mismo que las frases. El grupo de compases se refiere a la división en el total del movimiento, bajo consideraciones de trenzado de voces, mientras que la frase alude a la división puramente melódica. Las secciones por separado se pueden concentrar en frases, pero por motivos prácticos preferimos partir de los grupos de compases. Un número de grupos de compases concentrado da por resultado un gran grupo superior o secciones [...] y varios de esos grandes grupos dan por resultado una parte formal” (Swarovsky.1989. pág.10.)

De esta manera, al poner una obra bajo el filtro de la agrupación de compases podemos lograr una síntesis más clara de ésta, además el proceso de memorización se hace más rápido al usar esta herramienta.

Para el presente trabajo se tomaron los movimientos primero y cuarto de su *Sinfonía No. 1, opus 68* de Johannes Brahms. Estos movimientos son en muchos casos seleccionados para concursos de dirección debido a su gran complejidad orquestal, como también a la madurez musical y gestual que debe tener el director que decida abarcarlas.

El objetivo de este artículo es brindar una guía para el director de orquesta que apenas está empezando a conocer y descubrir este repertorio, el cual es fundamental en la carrera de cualquier director profesional. Este texto comprende varios tipos de análisis, como son: grupos de compases, motivicos, formales, temáticos, además de sugerencias de ensayo.

Iniciaremos entonces este artículo con la explicación de los grupos de compases, orígenes y tipos, seguido de una breve reseña de Johannes Brahms y la primera sinfonía.

A lo largo del texto encontraremos apartes de una entrevista realizada a Alejandro Posada, reconocido director de orquesta colombiano, para complementar la información brindada en los análisis realizados. Para finalizar encontraremos el primer y cuarto movimiento a través de los análisis: Formal, Estructural (Grupos de compases) y Motívico. Al final de estos análisis se encontrarán unas breves sugerencias gesuales y de ensayo.

1. LA TÉCNICA DE AGRUPACIÓN DE COMPASES DESARROLLADA POR HANS SWAROVSKY

Cuando el director de orquesta tiene una partitura por primera vez en frente y desea aprenderla y comprenderla, debe hacer varios tipos de aproximaciones o análisis, para después, formar una idea clara en su mente por medio de la combinación de estos.

Intentar asimilar una partitura sinfónica sin hacer previamente análisis que ayuden a complementar su comprensión, es privarse de acceder totalmente a la idea del compositor y de la obra misma. Al ser la música un lenguaje abstracto, el mapa o marco de ésta debe ser realizado mentalmente, para de esta manera establecer una relación entre las partes y tener una comprensión lo suficientemente profunda de la obra.

Lamentablemente en castellano hay muy pocos textos referentes a la explicación y uso de la técnica de agrupación de compases desarrollada por Swarovsky, la mayoría de estos textos están consignados en la bibliografía de este artículo, por este motivo, la carencia de información para el público hispanohablante inspiró la creación de este artículo.

Hans Swarovsky fue un director de orquesta y teórico musical húngaro, estudió con Arnold Schoenberg y Anton Webern. Se destacó por ser el profesor de dirección de la Universidad de música y arte dramático de Viena y por formar a algunos de los más grandes directores de orquesta del siglo xx, como: Claudio Abbado, Adam e Iván Fischer, Mariss Jansons, Zubin Mehta, entre otros.

El legado musical y pedagógico de Swarovsky se encuentra recopilado en la publicación “Wahrung der Gestalt” o en su traducción al castellano “En defensa de la obra” traducida por su estudiante español Miguel Ángel Gómez Martínez. En este texto, citado a lo largo del presente artículo, el maestro Swarovsky plantea inicialmente la importancia de dejar que las obras hablen por sí solas, sin dejarse llevar por “tradiciones enfermas”

que lo único que hacen es tergiversar el verdadero propósito del compositor, aferrándonos en un principio únicamente a lo que está en el score. Han pasado varios siglos desde que las más grandes obras de la humanidad conocieron la luz y en el camino hasta hoy en día se ha dado la licencia (grandísimo error) de cambiar, cortar, añadir y modificar el sentido primario del mensaje que quería compartir el creador de la obra. En su texto expresa: ‘‘Hay que volver siempre a la partitura y tratar de hacer de esta fuente lo mejor y lo más fiel a ella. Naturalmente, no es suficiente para ser exactos recurrir solamente a la partitura; como director se ha de ser muy culto para poder tener en consideración también otros factores’’ (Swarovsky.1989, pag 293)

En la segunda parte del texto de Swarovsky explica su desarrollo del análisis de grupo de compases además de brindar ejemplos específicos aplicados a obras representativas del lenguaje sinfónico del repertorio estandar.

Dado que el material sonoro de una obra está sometido a una división demostrable, Swarovsky sugiere estructurarla por grupos, correspondientes a la división de ideas formales que tuvo el compositor en la gestación de la misma.

Los grupos de compases se reconocen ante todo por la línea del bajo y con especial claridad por la relación de la línea del bajo con las voces intermedias, la línea superior también nos da una orientación sobre la agrupación pero esta nunca se debe ver aislada de la línea del bajo, también es fundamental para este tipo de análisis el reconocimiento de anacrusas y partes fuertes, ya que las dos posibilidades pueden permanecer sin cambios durante varios grupos pero también pueden ser absorbidas durante el discurso con una nueva agrupación.

1.1.TIPOS DE GRUPOS DE COMPASES

Para explicar de una manera sencilla la técnica de agrupación de compases vamos a tomar el periodo d³el clasicismo, ya que es la época donde las frases, semifrases, periodos y secciones son las más proporcionales comparadas con las épocas siguientes de la historia de la música. Gomez Martínez sugiere en su texto que: (pag 34, En defensa de la obra)

En el clasicismo los grupos de compases están constituidos en su mayoría en dos bloques de 8, de aquí resultan las siguientes posibilidades que se van a mencionar:

1. La colocación simple uno junto al otro: dos grupos de 8 compases uno detrás del otro con una clara definición de la nota inicial y la nota final.
 2. El ensamblaje: este se caracteriza porque la última nota del primer grupo de 8 compases es idéntica a la primera nota del segundo grupo de 8, por lo tanto, el compás que es el final del grupo anterior es el mismo que da inicio al nuevo grupo, de aquí surgen dos posibilidades:
 - El segundo grupo empieza en el compás 8, debido a que la nota común es la misma, entonces un compás “sobraría”, aparece entonces un grupo de 7 compases y otro de 8, pero solamente según la numeración visual, ya que musicalmente se seguiría contando como dos grupos de 8.
 - El segundo grupo empieza en el compás 9, puesto que la nota común no llegaría hasta ahí, por lo tanto, el primer grupo de 8 acaba y después del octavo compás empieza el grupo nuevo, pero en este caso también sería solo desde el punto de vista visual porque musicalmente se seguiría pensando en dos grupos de 8.
-

3. La separación: la nota final del primer grupo viene después del compás 8, pero el grupo nuevo empieza un compás más tarde, es decir, en el compás 10. Para unir los dos grupos, se necesita un compás especial que haga a su vez de compás final del primer grupo y compás de anacrusa del segundo grupo, en números sería: 9+8 o 8+1+8

Con esta breve explicación se puede comprender inicialmente en qué consiste esta técnica y su aplicación se hace más accesible, más adelante en la historia los grupos de compases no serán tan regulares como en el ejemplo (8+8) sino que se pueden presentar agrupaciones 5+7 entre otros ejemplos irregulares.

¿Qué tan importante utilización de la agrupación de compases de Hans Swarovsky, en el estudio de la partitura?

Alejandro Posada (A.P) (reconocido director de orquesta colombiano): “Para mi es algo fundamental e imprescindible para el estudio, pero no para la interpretación musical, no es que mientras estás dirigiendo vaya pensando en números en la cabeza, no, es más bien una forma más organizada de dividir la partitura, mientras más organizado esté todo, más en capacidad está uno de profundizar en detalles, y el separar las cosas te da la posibilidad de memorizarlo mejor y con sentido, no fotográficamente ni por repetición sino por análisis. Los grupos de compases no es otra cosa más que llevar a lo mínimo lo que es más grande, la música siempre tiene una estructura, y mientras estemos usando la metodología de agrupación de compases es lo más apropiado. Yo los uso en absolutamente todo lo que dirijo, incluso en música aleatoria en la que los compases tienen una dimensión muy distinta, también le encuentro la estructura por agrupación de compases. Así te permite conocer qué pasa por dentro en la música” (Posada.2020)

2. JOHANNES BRAHMS, 1833-1897, Y SU PRIMERA SINFONÍA EN DO MENOR, OPUS 68

Johannes Brahms fue un compositor alemán nacido en Hamburgo en el seno de una familia lutherana. Fue un gran pianista y su música se basó inicialmente en la música para piano y ensambles de cámara, adentrándose más adelante en el repertorio sinfónico de voz y coro. Su calidad con compositiva fue tan aplaudida que el director Hans von Bülow lo catalogó como una de las tres “B” de Alemania, haciendo referencia a Bach, Beethoven y obviamente, a Brahms.

La música de Brahms es una de la más complejas de ejecutar e interpretar debido a su textura y sonoridad. En el campo sinfónico, con sus cuatro sinfonías especialmente, se puede apreciar más claramente lo delicada y compleja que es. Ésta se caracteriza por un manejo del ritmo colectivo lleno de sincopas, una sonoridad con desarrollo de las voces intermedias bastante distintivo, melodías construidas a partir de motivos que se complementan entre las voces, entre otros.

Brahms tardó 43 años de su vida en presentar su primera sinfonía, era una persona supremamente perfeccionista y exigente consigo mismo, al punto de llegar a destruir algunas de sus obras por sentir que no estaban lo suficientemente listas, además, tenía a sus hombros toda la responsabilidad de la herencia del sinfonismo germano y sus grandes figuras que fueron Haydn con 104 sinfonías, Mozart con 41 y Beethoven con 9, por algo a la primera sinfonía de Brahms se le ha llamado la “décima” de Beethoven.

Walter Frisch en su texto *“The Four Symphonies”* menciona que “entre los directores que más se han vinculado a la figura y la música del compositor, cabe distinguir -a grosso modo- dos “escuelas” en los extremos del espectro: la estricta y la libre” (Frisch, 2000). Hoy en día la escuela “libre” no tiene tanta cabida ya que cada vez los músicos son más respetuosos de la obra tal y como el compositor la concibió, por lo tanto la devoción al texto es uno de los pilares que todos los músicos deben tener al iniciar el estudio de una obra.

Para la época, compositores contemporáneos estaban adentrándose en el poema sinfónico, la música programática o la ópera con temática germana, como lo eran Liszt, Berlioz o Wagner. Brahms no se sentía identificado con esta estética ya que él quería

continuar con el legado sinfónico de sus predecesores, pero utilizando las herramientas y sonoridades que le brindaba la orquesta para el momento.

Vicente Ordóñez-Roig hace referencia a que ``La música de Brahms es ya otra cosa. El maestro de Hamburgo, alejado de la opulencia y los excesos de la nueva escuela alemana de Weimar, entronca con la tradición clásica sin convertirse por ello en un mero reproductor``(Ordóñez-Roig. 2014). Su técnica compositiva tiene grandes raíces en el barroco y en el clasicismo, era todo un maestro del contrapunto, de la forma y de la pureza melódica. Y como ya lo mencionamos antes, rechazaba que su música tuviera tintes programáticos o poéticos.

En algunas de sus biografías hacen especial mención a esta característica del compositor: ``A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, y al igual que su rival, Anton Bruckner, fue partidario de la música abstracta y nunca abordó ni el poema sinfónico ni la ópera o el drama musical. Donde se advierte más claramente su inspiración romántica es en sus numerosas colecciones de lieder. En el resto de su producción, de una gran austeridad y nobleza de expresión, eludió siempre cualquier confesión personal.``(Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. 2004).

La concepción de la primera sinfonía estuvo colmada de todo tiempo de impropios, Brahms llevaba varias décadas siendo uno de los compositores más brillantes del momento en el mundo de la música de cámara y en general de los estilos y formas que le llamaban la atención, pero el género sinfónico no había sido aún explorado por él y sus intentos de acercarse habían sido totalmente frustrados. En 1854 intentó escribir su primera sinfonía en re mayor, pero de acuerdo a su gusto musical, la consideró un fracaso. En 1859, trató de convertir su serenata en re mayor en una sinfonía y el resultado fue el mismo que antes, un total rechazo por parte del mismo compositor.

La idea de componer una sinfonía sigue rondando por su cabeza durante todos los años posteriores y tras estos dos fracasos, intenta de nuevo adentrarse al mundo sinfónico

y para 1862 tiene un borrador de un Allegro para una sinfonía, pero Brahms se concentra en otros proyectos y lo deja relegado para un futuro.

Además de su insatisfacción estética con sus primeros acercamientos a componer una sinfonía, Brahms siente una presión muy grande al ser considerado por muchos críticos como el continuador del legado de Beethoven y esperaban de escribiera una gran sinfonía que corroborara su comparación.

Durante todos estos años de gestación de la primera sinfonía, la presión sobre Johannes fue bastante fuerte, todo el medio musical estaba sobre él esperando por ella. Su editor, sus grandes amigos Clara Schumann y Joachim, los directores de orquesta con los que había trabajado, críticos, musicólogos y en general, todo el medio estaba expectante. Fue tanto así que, una vez terminada la partitura, pide a su editor que le de más tiempo para hacer ajustes finales después de escuchar los primeros ensayos de la orquesta. Finalmente, y después de todos estos devenires, la obra se estrena en 1876. Esta obra tiene los siguientes movimientos:

1. Un poco sostenuto – Allegro – Meno allegro. En do menor.
2. Andante sostenuto. En mi mayor.
3. Un poco allegretto e grazioso. En la bemol mayor.
4. Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro. En do mayor.

Las partituras de Brahms contienen gran cantidad de indicaciones de grados de expresión (*dolce*, *cantabile* y *espressivo*) los cuales en muchas ocasiones son interpretados de una manera muy similar entre sí, sin tener claridad de lo que cada una significa. Gómez Martínez citando a Swarovsky menciona que:

Término	Significado
Dolce	Destacar una voz principal, voces secundarias de importancia, o también armonías que deben destacar especialmente. ``Dolce`` es el ``en dehors`` en Debussy o el ``hervortretend`` de la literatura moderna alemana.
Espressivo	Se refiere al sentido de expresión instrumental; en frases melódicas se frasea por medio de la expresión instrumental libre.
Cantabile	Se escribe en frases que deben sonar cantadas como si fueran producidas por la voz humana; es, en cierto modo, una imitación instrumental de la ``vox humana`` que supera la capacidad de expresión instrumental.

Tabla 1: guía de grados de expresión.

¿Qué tan importante es el estudio de la música sinfónica de Brahms en el estudio de la técnica de dirección?

A.P: ``En general, la técnica de la dirección se debe centrar en extraer del score lo que es nuestro y lo que no, es decir, lo que escribe el compositor y lo que nosotros le ponemos. De esa manera se hace una síntesis para la interpretación. El primer mecanismo que tenemos para lograrlo es con las manos, entonces ahí es donde la técnica hay que adaptarla. Para interpretar a cualquier compositor esto es lo importante. Muchas veces cuando no marcamos todos los pulsos o que nos quedamos quietos escuchando a la orquesta es la mejor manera de conectar con todos ya que está desde un enfoque meramente musical, esto es separarse de la técnica, pero si no tuvieras la técnica, no lo podrías separar. Si en el inicio de la primera sinfonía de Brahms te pones a marcar ritmo por ritmo lo que hay te perderías de todo el sentido musical, la idea no es marcar cada ritmo. La técnica es muy importante para identificar qué no marco para que el ritmo salga mejor. Además de lo anterior, la sonoridad es un tema bastante importante en Brahms, por ejemplo, las dinámicas planas ya no existen, las dinámicas verticales ya no son importantes, sino que ahora las dinámicas se manejan horizontalmente. Además los

colores de los instrumentos ahora toman un papel muy importante, por ejemplo, si el clarinete tiene *forte* escrito en la partitura muchas veces debe tocar *mezzo forte* para poder mezclar con los otros instrumentos que toca la misma línea, eso en Beethoven apenas empezaba y en Mozart no se da tanto, Brahms era un gran defensor de seguir experimentando con la instrumentación clásica probando nuevas combinaciones, al contrario de Berlioz que se fue por la línea de introducir nuevos instrumentos a la orquesta y más efectos. El problema de la sonoridad en Brahms es que si no se tiene cuidado todo podría sonar muy fuerte, ya que son muchas texturas combinadas, aunque él haya escrito muy claro lo que quería en algunas ocasiones hay que ayudarle con el balance para que todo el tejido se entienda claro`` (Posada.2020)

ANÁLISIS FORMAL PRIMER MOVIMIENTO

Primer movimiento: *Un poco sostenuto- Allegro- Meno allegro.*

Análisis formal

Johannes Brahms es el compositor más ``clásico`` dentro de los compositores ``románticos``, y esa atribución es dada especialmente por su manejo estructural y formal de sus composiciones. La sinfonía inicia con una introducción lenta que en los borradores iniciales de la obra no estaba y fue un anexo de último momento que añadió Brahms; seguida de la forma tradicional para ese entonces, es decir, forma sonata (exposición, desarrollo, recapitulación y coda en algunas ocasiones).

Yves y Ada Rémy señalan en su libro "Brahms" lo siguiente sobre la primera sinfonía:

" De las cuatro sinfonías de Brahms, esta es la única que comienza con una gran introducción lenta en la que se encuentran dos elementos temáticos importantes llamados a ser un factor de unidad en el desarrollo de la obra. El imponente exordio se encadena con el Allegro, construido en forma sonata sobre tres temas principales y cinco ideas secundarias, que van desde el calor rítmico a episodios melancólicos o rústicos, acentuados los últimos por los instrumentos de viento. El desarrollo confirma la maestría contrapuntística de Brahms y la conclusión transforma el motivo de octavas en dos saltos de la introducción en un apacible acorde mayor" (Rémy, Y y A.1984)

Introducción-*Un poco sostenuto*

Compases 1 al 38

Como ya lo mencionamos, ésta fue escrita como una unidad después de Brahms haber casi que terminado por completo la sinfonía. Sin embargo, la fuerza y potencia que imprime en esta introducción hace que ningún oyente olvide cuando fue la primera vez que la escuchó, desplegando una gran cantidad de sonoridad por parte de la orquesta y, poniendo en una lucha auditiva entre la sección de los vientos con un motivo descendente (Fig.1) y la cuerda con un motivo cromático ascendente y movimiento sincopado (Fig.2). Además de esta lucha, uno de los rasgos más característicos de esta introducción es el pedal que llevan el timbal y los bajos de la orquesta (Fig.3) acumulando una gran cantidad de energía hasta desembocar en la exposición de este primer movimiento.



Fig.1.⁴ Línea de las flautas, introducción.

⁴ Todos los ejemplos musicales son tomados de la edición Breitkopf & Härtel editada por Hans Gal (1974), recuperados del portal Petrucci Music Library (imslp.org) el 14 de Marzo de 2020.



Fig 2. Línea de los primeros violines, introducción.



Figura 3. Línea de los contrabajos, introducción.

Análisis de grupo de compases y esquema estructural

Introducción	8+12+8+9	Compases 1-38
Exposición	13+19+27+8+33+23(Tema B)+8+8+8+8+6	Compases 38-189
Desarrollo	8+8+10+10+8+10+20+12+21+27+22	Compases 189-342
Reexposición	27+16+36+28+17+20	Compases 342-495
Coda	17	Compases 495-511

Tabla 2. Agrupación de compases y esquema estructural

Análisis motivico

El primer movimiento está conformado por cuatro motivos principales, los cuales se aprecian claramente en el inicio del Allegro (recordemos que la introducción fue escrita tardíamente), por esto tomaremos los primeros compases de esta sección (Fig.4) para mostrar cómo interactúan los motivos, ya sea consecutivamente o simultáneamente en algunas ocasiones; los motivos los nombraremos en orden alfabético de acuerdo con su aparición.

Fig. 4 Inicio del "Allegro", primer movimiento.

- A. El motivo A es un ascendente cromático que carga mucha expresividad y carácter debido a la tensión que se va creando entre los semitonos, este motivo en la introducción aparece sincopado, lo que le da aún más tensión.

Fig. 5 Motivo A señalado en la imagen anterior, compases 38-40, Allegro.

- B. El motivo B se caracteriza por tener dos componentes, que luego Brahms usa para desarrollar más adelante, y consiste en una nota larga sostenida seguida de cuatro notas en futuras pequeñas y descendente, este motivo lo usa muchas veces después del primer motivo, como si fuera una cola de este mismo, tal y como aparece en las maderas al inicio del Allegro, pero preferimos señalarlo cuando aparece en los violines I y II que aparece independiente, sin el primer motivo precedente.



Fig. 6 Motivo B, compás 41.

- C. El tercer motivo en aparecer es el motivo que llamaremos C, este consiste en un arpeggio ascendente y ligado seguido de una nota larga.



Fig. 7 Motivo C, compases 42-44.

D. El último motivo en surgir nace de la inversión del tercer motivo, es decir, este consiste en una nota sostenida seguida de un arpeggio descendente en staccato.



Fig. 8 Motivo D, compases 44-46.

Un claro ejemplo de la interacción de estos motivos son los compases 5 y 6 del Allegro en los que el motivo C, que aparece en los violines primeros, interactúa con el motivo A el cual se presenta en los violonchelos y fagotes simultáneamente. En los compases 7 y 8 sucede lo mismo, el motivo D está en los violines mientras que fagotes y cellos están con el D.

Brahms -después de intercambios y alternancias de los motivos expuestos anteriormente- expone el segundo tema (c.c 130-138) esta vez representado por el oboe y acompañado por el fagot (Fig. 9), los saltos de tritono en este tema hacen que retóricamente tome una fuerza melancólica y nostálgica, lo cual es característico de la música de Brahms.

Segundo tema



Fig. 9 Segundo tema, compases 130-135

Finalmente, el compositor expone un motivo en las violas (c.c 157) de tres notas descendentes (Figura 10). Este motivo, lleno de articulación y fuerza, hace una mención a la quinta sinfonía de Beethoven, que tiene como motivo principal tres notas cortas a las cuales les llaman también el motivo del destino. Esta cita también aparece en el cuarto movimiento.



Sugerencias de ensayo y gestuales

“Dirigir no es marcar el compás, aunque para dirigir es imprescindible saber llevarlo con toda exactitud” (Fernández. 2012)

Estas palabras, dichas por Fernández, aunque son sencillas tienen un gran contenido, el arte de la dirección orquestal es muchísimo más que saber llevar el compás a tiempo, es un campo lleno de lenguaje corporal que es complicado de explicar semánticamente, pero que a su vez es capaz de comunicar una gran cantidad de emociones y afectos con tan solo un movimiento.

La introducción del primer movimiento de la primera sinfonía de Brahms es una de las páginas más difíciles de dirigir para cualquier director de cualquier nivel, los materiales superpuestos contrastantes presentan una gran dificultad porque se puede llegar fácilmente a los extremos de dirigir o muy marcato y pesante para seguir la línea de las corcheas en el contrafagot, timbal y contrabajos o se puede dirigir muy suave intentando seguir la línea del cromatismo ascendente de violines y cellos que tiene la indicación de *espressivo e legato*. Lo más laborioso de conseguir es poder lograr una línea legato pero llena de fuerza para poder expresar en los gestos lo que el compositor plasmó en la partitura. Lo recomendable es que el esquema de 6/8 sea muy horizontal evitando caer en una exagerada verticalidad, mostrar los beats claramente con la mano derecha y a su vez usar la mano izquierda para sostener las notas y así construir la línea melódica.

En el c.c 9 se debe tomar un respiro entre la primera y segunda corchea para que los instrumentistas de cuerda tengan tiempo de poner los dedos en posición de pizzicato, justamente a partir de este compás es muy común que el director tenga dificultades ya que la melodía va sincopada y el esquema es incómodo de manejar espacialmente.

En la letra A o c.c 21 se usa otra manera totalmente diferente de dirigir, sin dejar que la batuta recorra mucha distancia para que el carácter misterioso se mantenga además del *pianissimo*.

Un compás antes de terminar la introducción es muy importante mostrar el SI natural que hay en los violines 1 para cerrar la frase. Entre el último pizzicato de la introducción en los violonchelos con la nota SOL y la primera nota del *Allegro* no debe

haber más espacio del que es sugerido por el compositor y teniendo muy en cuenta que el SOL pizzicato es en el tempo precedente (más lento) y que a partir del DO es más rápido.

¿Qué recomendaciones le puede dar a los jóvenes directores frente a un primer acercamiento a la música sinfónica de Brahms?

A.P: ``Brahms es un lenguaje único, es indiscutiblemente individual su lenguaje, y el porqué él es de esa manera es lo que uno tiene que entender antes de empezar a mover las manos, uno no puede entenderlo simplemente con la notación de lo que hay en la partitura, hay que mirar cual fue su idea para empezar a escribir esa clase de música. Su idea de los temas, la orquestación, la música antigua y su manera tan especial de esconder las divisiones en la forma hay que entenderlo muy claro. Entender todas las características históricas es fundamental, hay muchas cosas documentadas, sus cartas, sus escritos, comunicaciones, manuscritos... En general, entender en qué contexto estaba él. Y ya desde el punto de vista técnico del director hay que mirarlo por otro punto, la orquestación, las dificultades de la escritura en general. Si una persona no tiene claro que Brahms tenía muy definido que quería la continuidad de Beethoven y que jugaba con los motivos temáticos para generar temas que eran difíciles de reconocer van a estar totalmente perdidos. Hay que leer mucho sobre Brahms para poder acercarse a la música, ya después de tener todos esos conceptos entrar a analizar la orquestación y entender por qué le escribe a un instrumento de una manera o de otra, entender que si los arcos se dividen por cosas físicas estos no deben obstruir el fraseo que necesita la música. Él creó conceptos que para otros compositores no existían, por ejemplo, Poco Forte (PF), ningún otro compositor había escrito ese término y esto significa que se toca piano pero con la intensidad de un forte, otro concepto es cuando una indicación se escribe en la parte superior del score o en el centro, así sea la misma palabra, cuando se escribe arriba es con una connotación más enfocada a un tempo general para todo el mundo mientras que cuando lo pone solo en el centro del score es más de carácter``

ANÁLISIS FORMAL CUARTO MOVIMIENTO

Adagio – Più andante – Allegro non troppo, ma con brio – Più allegro. En do mayor.

“El finale se compone de tres episodios sucesivos: un adagio de acentos amenazadores, sobre dos leitmotive ya conocidos y en el que son expuestos los diversos temas del futuro alegre según el proceso de crecimiento cromático que se encontrará, más tarde, en Gustav Mahler; un andante hierático, que ve esbozarse la luz a través del canto de la trompa, pronto ampliado en coral; el allegretto propiamente dicho cuyo primer tema, robusto y generoso, recuerda la Oda a la alegría. Forma sonata construida sobre cinco ideas diferentes, que se encamina hacia un nuevo andante antes de la conclusión triunfal sobre el tema inicial” (Yves y Ada Rémy. 1984)

Análisis de grupos de compases y esquema formal

Introducción	11+8+10	Compases 1-30
Exposición	17+5+10+16+16+20+16+18+16 +22	Compases 30-185
Reexposición	18+16+14+23+11+17+16+15+16 +20+15+24	Compases 186-390
Coda	16+9+19+9+14	Compases 391-456

Tabla 3. Agrupación de compases y esquema estructural

Análisis temático-motívico

Este movimiento es uno de los más representativos de la literatura Brahmsiana debido a su dramática introducción, como también a el tema que expone el corno en el Più Andante

(c.c 32). Este tema está inspirado en las melodías que tocaban las trompas alpinas en las montañas de los Alpes suizos.

Tema corno:



Fig. 11. Tema corno, compás 30-36. Imagen creación propia

Más adelante en el Allegro (c.c 61) surge el tema principal del movimiento (himno) y una de las razones por las cuales comparan esta sinfonía con la novena de Beethoven. Este tema tiene gran similitud con la Oda a la alegría en el manejo rítmico aunque difiere sustancialmente en el manejo armónico. A continuación una muestra de este tema expuesto por los violines y violas, acompañados por pizzicatos de los cellos y bajos además de notas largas y sincopadas por los cornos.

61 Allegro non troppo, ma con brio

Fag.

Hr. 1
(C) 2.

1. Viol.

2. Viol.

Br.

Vcl.

K.B.

Allegro non troppo, ma con brio

Fig. 12 "Himno", compases 61-73.

A partir del c.c 106 Brahms presenta un motivo que usará durante gran parte del desarrollo del movimiento. Este tema según expertos es el tema de Clara Schumann y consiste en cuatro notas descendentes en grado conjunto seguidas de una nota subiendo.

The image displays a musical score for measures 106 through 109. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K. Fag.), Horn in C (Hr. (C)), Horn in E-flat (Hr. (E)), Trumpet in C (Trpt. (C)), and Trombone (Pk.). The bottom system includes staves for Violin 1 (1.Viol.), Violin 2 (2.Viol.), Baritone (Br.), Violoncello (Vcl.), and Double Bass (K.-B.). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The music features a complex interplay of woodwinds and strings, with the violas playing a prominent role in the lower register.

Fig. 13 Motivo "Clara", compases 106-109

En la siguiente imagen se ve de nuevo la aparición de la cita a la quinta sinfonía de Beethoven y el tema del destino. De nuevo en las violas, esta vez en terceras en divisi en las violas.

151

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

C-Fag.

(C)

Hr.

(E)

Trpt. (C)

Pk.

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

158

Fl.

Ob.

Klar. (B)

Fag.

(C)

Hr.

(E)

Trpt. (C)

1.Viol.

2.Viol.

Br.

Vcl.

K.-B.

Fig. 14, Motivo violas, a partir del compás 156.

Sugerencias de ensayo y gestuales

“Los primeros directores de orquesta no se colocaban al frente de aquellos reducidos grupos de músicos, sino que, desde dentro del conjunto, percutían rollos de pergaminos

o partituras, batían palmas, o golpeaban el suelo con grandes bastones. La dirección era acústica, no era más que una referencia sonora del tempo, del pulso que debían seguir las obras`` (Vidal.2008). Poco o nada queda de aquella época en la que la dirección de orquesta se limitaba a llevar el pulso únicamente, como ya lo mencionamos antes, el arte de la dirección de orquesta tiene una gran cantidad de elementos extramusicales que hacen que sea uno de los campos más abstractos de las artes.

El ejemplo que ponemos a continuación nos muestra cómo el director tiene que estar totalmente seguro de lo que está haciendo, especialmente desde el campo rítmico en esta ocasión, tiene que tener el discernimiento para saber que acústicamente la respuesta de la orquesta va a ser tardía, por ende, tiene que dirigir anticipado.

El compás 279 del cuarto movimiento es uno de los compases más difíciles de la sinfonía, ya que si el director no tiene claro que la primera y quinta corchea del compás es vacía, es muy probable que termine marcando el beat junto con la orquesta, lo cual es un error muy común y al mismo tiempo es un gran ejemplo de la dificultad rítmica que presenta Brahms en su obra.

The image displays a page of a musical score, specifically measures 279 through 282. The score is for a large orchestra, with parts for various instruments listed on the left: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Klar. (B)), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (K. Fag.), Horn in C (Hr. (C)), Horn in E-flat (Hr. (Es)), Trumpet in C (Trpt. (C)), Trombone (Pos.), Percussion (Pk.), Violin I (I. Viol.), Violin II (2. Viol.), Brass (Br.), Viola (Vcl.), and Double Bass (K. B.). The music is written in a complex, high-difficulty style, featuring many beamed notes and rests. The dynamic marking 'ff marc.' (fortissimo marcato) is present throughout the section. The score is divided into four measures, with measure numbers 279, 280, 281, and 282 indicated at the top of each staff.

Fig. 15, Sección de gran dificultad para el director, compases 279-282.

CONCLUSIONES

Para finalizar este trabajo podríamos concluir que el estudio aplicado y detallado de la partitura nos abre muchas posibilidades de aprenderla de una manera más completa. No importa cuantas veces tomemos un mismo score para estudiarlo o cuantas veces hayamos dirigido una obra, siempre se van a descubrir nuevas cosas que antes no se habían notado, además, el director que está constantemente absorbiendo información, asistiendo a

ensayos, conciertos, clases maestras y todo tipo de actividades relacionadas con la orquesta sinfónica o los instrumentos pertenecientes a esta, está ampliando todo el tiempo la perspectiva de las obras, entonces puede que una obra que se haya dirigido hace poco luego de unos años se considere tomar unas decisiones muy diferentes respecto a esta porque el director en sí ha cambiado como músico.

En la actualidad hay muchas escuelas y técnicas de dirección, especialmente respecto a la parte gestual del oficio de ser director de orquesta, sin embargo, el análisis musical siempre será similar sin importar a la escuela que se pertenezca, pueden existir muchos tipos de maneras de aprender una obra, no hay una que sea la única y verdadera, lo que sí es cierto, es que mientras más herramientas de análisis y aproximaciones para comprender existan, más completo será su aprendizaje, independientemente si se tiene predilección por un estilo u otro. En el caso de este trabajo y su foco en el análisis desarrollado por Hans Swarovsky se mostró una manera de sintetizar la música por medio de estructuras definidas, no obstante, esto no quiere decir que al momento de la práctica el director vaya a estar contando compases en su cabeza, siguiendo la estructura creada por la agrupación hecha, no, el director en el momento de un concierto o presentación debe dejar todos estos tipos de análisis de lado y simplemente concentrarse en la música misma buscando la manera de transmitir al oyente las ideas que el compositor intentó plasmar en la partitura.

Adicionalmente, el hecho de tener en cuenta el análisis de grupo de compases (centro de este trabajo) al aproximarse a una obra, brindará una base sólida para estructurar mentalmente la música por medio de estas agrupaciones, las cuales combinadas con otros puntos de vista forman un análisis profundo y detallado de la obra que se esté aprendiendo.

Bibliografía

Breitkopf & Härtel. (1974). *Johannes Brahms Complete Symphonies edited by Hans Gal*. New York: Dover Publications. Recuperado del portal Petrucci Music Library (imslp.org)

Fernández, M. F. (2002). *La técnica de la dirección musical*. Educación y futuro: revista de investigación aplicada y experiencias educativas.

Frisch, W. (2003). *Brahms: The Four Symphonies*. New Haven: Yale University Press

Matheopoulos, H. (2007). *Los grandes directores de orquesta*. Madrid: Ma non troppo

Ordóñez-Roig, V. (2014). *La música de Brahms en el pensamiento de Ludwig Wittgenstein*. Castellón de la plana: Universidad Jaume I.

Posada, A. Entrevista. 13 de Abril de 2020

Rémy, Yves y Ada. (1984). *Brahms*. Madrid: Espasa-Calpe

Ruiza, M., Fernández, T. y Tamaro, E. (2004). Biografía de Johannes Brahms. En *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona (España). Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/brahms.htm> el 13 de mayo de 2020.

Swarovsky, H. (1989). *En defensa de la obra*. Traducción: Miguel Gómez Martínez. Madrid: Real musical.

Vidal, I. G. (2008). *Historia de la dirección de orquesta*. Salamanca: Música y educación